Bibl. Mont.
901

901 Bibl. Mont. ~~271~~

Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur

Eine Rede

zur Feier des 12ten Oktobers als des Allerhöchsten Namensfestes Seiner Königlichen Majestät von Baiern

gehalten in der öffentlichen Versammlung der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München

von

F. W. J. Schelling.

München
und verlegt bei Philipp Krüll
Universitäts - Buchhändler zu Landshut,
1 8 0 7.

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Festliche Tage, wie der heutige, der mit dem Namen des **Königes** bezeichnet, durch ein erhabnes Losungswort alles einstimmig zu frohen Empfindungen aufruft, scheinen von selbst, da wo nur Wort und Rede sie feyern kann, auf Betrachtungen zu leiten, die an das Allgemeinste und Würdigste erinnernd, die Zuhörer in geistiger Theilnehmung eben so verbinden, wie sie im vaterländischen Gefühle des Tages vereiniget sind. Denn was danken wir auch den Herrschern der Erde Höheres, als daß sie den ruhigen Genuß alles Trefflichen und Schönen uns verleihen und erhalten? So daß wir ihrer Wohlthaten nicht gedenken, noch das öffentliche Glück betrachten können, ohne unmittelbar auf das Allgemeinmenschliche geführt zu werden. Durch einmüthigere Lust wäre ein solches Fest wohl kaum zu verherrlichen, als wenn an ihm ein wahrhaftes und großes Werk bildender Kunst enthüllt und der Anschauung frei gegeben würde; nicht minder vereinigend, an-

gemessen zugleich diesem den Wissenschaften allein geweihten Ort schiene der Versuch, das Kunstwerk überhaupt, seinem Wesen nach zu enthüllen und vor dem geistigen Auge gleichsam entstehen zu lassen.

Wie viel ist seit langer Zeit über Kunst empfunden, gedacht, geurtheilt worden! Wie könnte daher die Rede hoffen, in einer so würdigen Versammlung der erleuchtetsten Kenner und einsichtsvollsten Beurtheiler dem Gegenstande neue Reize zu geben, verschmähte dieser nicht fremden Schmuck und dürfte nicht vielmehr jene auf einen Theil der allgemeinen Gunst und Empfänglichkeit, deren sich dieser erfreut, für sich Rechnung machen! Denn andere Gegenstände müssen durch Beredsamkeit gehoben, oder wenn sie etwas Ueberschwengliches an sich haben durch die Darstellung glaublich gemacht werden. Die Kunst aber hat diesen Vortheil voraus, daß sie sichtbar gegeben ist und daß Zweifeln, die sonst gegen Behauptungen einer über das gemeine Maß erhabnen Vollkommenheit laut werden, die Ausführung begegnet, indem das, was in der Idee nicht begriffen worden wäre, in dieser Region als verkörpert vor die Augen tritt. Dann kommt der Rede auch diese Betrachtung zu statten, daß die vielen Lehren, die

über diesen Gegenstand sich gebildet, doch noch immer viel zu wenig auf die Urquelle der Kunst zurückgegangen sind. Denn die meisten Künstler, ob sie gleich alle die Natur nachahmen sollen, erlangen doch selten einen Begriff, was das Wesen der Natur ist. Kenner aber und Denker finden, der größeren Unzugänglichkeit der Natur wegen, meistens bequemer, ihre Theorieen mehr aus der Betrachtung der Seele, als aus einer Wissenschaft der Natur herzuleiten. Solche Lehren sind aber gewöhnlich viel zu flach: sie sagen wohl im Allgemeinen Manches Gute und Wahre über die Kunst, sind aber doch für den bildenden Künstler selbst unwirksam, für die Ausübung völlig unfruchtbar.

Denn es soll die bildende Kunst, nach dem ältesten Ausdruck, eine stumme Dichtkunst seyn. Der Erfinder dieser Erklärung wollte damit ohne Zweifel dieses sagen: sie soll, gleich jener, geistige Gedanken, Begriffe, deren Ursprung die Seele ist, aber nicht durch die Sprache, sondern wie die schweigende Natur durch Gestalt, durch Form, durch sinnliche, von ihr unabhängige Werke ausdrücken. Die bildende Kunst steht also offenbar als ein thätiges

Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden. Ja, da sie das Verhältniß zu der Seele mit jeder andern Kunst und namentlich der Poesie gemein hat, so bleibt die, wodurch sie mit der Natur verbunden und eine dieser ähnliche hervorbringende Kraft seyn soll, als die ihr allein eigenthümliche zurück: nur auf diese kann also auch eine Theorie sich beziehen, die für den Verstand befriedigend, für die Kunst selbst fördernd und ersprießlich seyn soll.

Wir hoffen daher, indem wir die bildende Kunst im Verhältniß zu ihrem wahrhaften Vorbild und Urquell, der Natur, betrachten, einiges noch nicht Erkannte zu ihrer Theorie beitragen zu können, einige genauere Bestimmungen oder Aufhellungen von Begriffen zu geben; vornämlich aber den Zusammenhang des ganzen Gebäudes der Kunst in dem Licht einer höheren Nothwendigkeit erscheinen zu lassen.

Aber hat denn die Wissenschaft dieses Verhältniß nicht von jeher erkannt? ist nicht sogar

alle Theorie neuerer Zeit von dem bestimmten Grundsatz ausgegangen, daß die Kunst die Nachahmerin der Natur seyn solle? Wohl war dem so: aber was sollte dieser weite allgemeine Grundsatz dem Künstler frommen bei der Vieldeutigkeit des Begriffs der Natur und da es von dieser fast so viele Vorstellungen als verschiedene Lebensweisen giebt. Ist sie doch dem einen nichts mehr, als das todte Aggregat einer unbestimmbaren Menge von Gegenständen, oder der Raum, in den er sich die Dinge wie in ein Behältniß gestellt denkt; dem andern nur der Boden, von dem er seine Nahrung und Unterhalt zieht: dem begeisterten Forscher allein die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werkthätig hervorbringt. Eine hohe Bedeutung hatte jener Grundsatz wohl, wenn er die Kunst dieser schaffenden Kraft nacheifern lehrte: aber in welchem Sinne er gemeint war, kann kaum zweifelhaft seyn, wenn man den allgemeinen Zustand der Wissenschaften in der Zeit seiner ersten Entstehung kennt. Sonderbar genug, wenn eben die, welche alles Leben der Natur verläugnet, es in der Kunst zur Nachahmung aufstellten! Ihnen konnten die Worte des tiefsinnigen Mannes gelten:

Eure lügnerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und warum fodert ihr, daß wir sie nachahmen? damit ihr das Vergnügen erneuren könnt, an den Schülern der Natur dieselbe Gewaltthat auszuüben?

Nicht bloß ein stummes, ein völlig todtes Bild war ihnen die Natur, dem auch innerlich kein lebendiges Wort eingebohren war: ein hohles Gerüste von Formen, von dem ein eben so hohles Bild auf die Leinwand übergetragen oder in Stein ausgehauen werden sollte. Dieß war die rechte Lehre jener älteren roheren Völker, die da sie in der Natur nichts Göttliches sahen, Götzen aus ihr hervorholten; indeß den sinnbegabten Hellenen, welche überall die Spur lebendig wirkenden Wesens fühlten, aus der Natur wahrhafte Götter entstanden.

Und sollte denn der Schüler der Natur alles in ihr ohne Unterschied und von jedem jedes nachmen? Nur schöne Gegenstände und auch von diesen nur das Schöne und Vollkommne soll er wiedergeben. So wurde der Grundsatz näher bestimmt, aber ebendamit behauptet: in der Natur sey das Vollkommne mit Unvollkommnem gemischt, das

Schöne mit Unschönem. Wie sollte nun der, dem zu der Natur kein andres Verhältniß als das dienstbarer Nachahmung zukam, das eine von dem andern unterscheiden? Die Art der Nachahmer ist, daß sie die Fehler ihres Urbildes eher und leichter als seine Vorzüge sich aneignen, weil jene faßlichere Handhaben und Merkzeichen darbieten; und so sehen wir auch, daß von Nachahmern der Natur in diesem Sinn das Häßliche öfter und selbst mit mehr Liebe nachgeahmt worden ist, als das Schöne. Wenn wir die Dinge nicht auf das Wesen in ihnen ansehen, sondern auf die leere, abgezogne Form, so sagen sie auch unsrem Innern nichts; unser eignes Gemüth, unsern eignen Geist müssen wir daransetzen, daß sie uns antworten. Was ist aber die Vollkommenheit jedes Dings? Nichts anders, denn das schaffende Leben in ihm, seine Kraft dazuseyn. Nie also wird dem, welchem die Natur überhaupt als Todtes vorschwebt, jener tiefe dem chemischen ähnliche Proceß gelingen, wodurch, wie im Feuer geläutert, das reine Gold der Schönheit und Wahrheit hervorgeht.

Nichts geändert in der Hauptansicht dieses Verhältnisses wurde auch da, als man anfieng, das

Ungenügende jenes Grundsatzes allgemeiner zu empfinden. Nichts selbst durch die herrliche Stiftung neuer Lehre und Erkenntniß durch Johann Winkelmann. Zwar er setzte die Seele in der Kunst in ihre ganze Wirksamkeit wieder ein, und erhob sie von der unwürdigen Abhängigkeit in das Reich geistiger Freiheit. Lebhaft bewegt durch die Schönheit der Formen in den Bildungen des Alterthums lehrte er, daß Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabner Natur sammt dem Ausdruck geistiger Begriffe die höchste Absicht der Kunst sey.

Untersuchen wir aber, in welchem Sinne von dem größten Theil jenes Uebertreffen der Wirklichkeit durch die Kunst verstanden worden: so findet sich, daß auch mit dieser Lehre die Ansicht der Natur als bloßen Produkts, der Dinge als eines leblosen Vorhandenen fortbestand, und die Idee einer lebendig-schaffenden Natur dadurch keineswegs geweckt wurde. So konnten denn auch jene idealischen Formen durch keine positive Erkenntniß ihres Wesens belebt seyn; und waren die der Wirklichkeit todt für den todten Betrachter, so waren es jene nicht minder; war von den letzten keine selbstthätige Hervorbringung

mög-

möglich, so auch nicht von den ersten. Der Gegenstand der Nachahmung wurde verändert, die Nachahmung blieb. An die Stelle der Natur traten die hohen Werke des Alterthums, von denen die Schüler die äußere Form abzunehmen sich befleißigten, doch ohne den Geist, der sie erfüllet. Jene sind aber eben so unnahbar, ja sie sind unnahbarer als die Werke der Natur, sie lassen dich kälter noch als jene, wenn du nicht das geistige Auge hinzubringst, die Hülle zu durchdringen, uud die wirkende Kraft in ihnen zu empfinden.

Von der andern Seite erhielten zwar die Künstler seit dieser Zeit einen gewissen idealischen Schwung und Vorstellungen einer über die Materie erhabnen Schönheit, aber diese Vorstellungen waren wie schöne Worte, denen die Thaten nicht entsprechen. Hatte früherer Kunstgebrauch Körper ohne Seele erzeugt, so lehrte diese Ansicht nur das Geheimniß der Seele, aber nicht das des Körpers. Die Theorie war, wie es zu geschehen pflegt, mit einem raschen Schritte auf die entgegengesetzte Seite hinübergetreten, aber die lebendige Mitte hatte sie noch nicht gefunden.

Wer kann sagen, daß Winkelmann die höchste Schönheit nicht erkannt? Aber sie erschien bey ihm nur in ihren getrennten Elementen, auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist und aus der Seele fließt, auf der andern als die Schönheit der Formen. Welches thätig wirksame Band bindet nun aber beyde zusammen oder durch welche Kraft wird die Seele sammt dem Leib, zumal und wie mit Einem Hauche, geschaffen? Liegt dieses nicht im Vermögen der Kunst, wie der Natur, so vermag sie überhaupt nichts zu schaffen. Dieses lebendige Mittelglied bestimmte Winkelmann nicht; er lehrte nicht, wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden können. So gieng die Kunst zu jener Methode über, die wir die rückschreitende nennen möchten, weil sie von der Form zu dem Wesen strebt. Aber so wird das Unbedingte nicht erreicht: durch bloße Steigerung des Bedingten wird es nicht gefunden. Darum zeigen solche Werke, die ihren Anfang von der Form genommen haben, bey aller Bildung von Seiten der letzten als Merkmal ihres Ursprungs eine unaustilgbare Leere an eben der Stelle, wo wir das Vollendende, Wesentliche, Letzte

erwar-

erwarten. Das Wunder, wodurch das Bedingte zum Unbedingten gehoben, das Menschliche ein Göttliches werden sollte, bleibt aus; der magische Kreis ist gezogen, aber der Geist, der sich in ihm fassen sollte, erscheint nicht, unfolgsam dem Rufe dessen, der eine Schöpfung durch die bloße Form für möglich hielt.

Ferne sey es von uns, hiemit den Geist des vollendeten Mannes selbst tadeln zu wollen, dessen ewige Lehre und Offenbarung des Schönen mehr die veranlassende als die bewirkende Ursache dieser Richtung der Kunst wurde! Heilig wie das Gedächtniß allgemeiner Wohlthäter bleibe uns sein Andenken! Er stand in erhabener Einsamkeit, wie ein Gebirg, durch seine ganze Zeit: kein antwortender Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reiche der Wissenschaft, der seinem Streben entgegenkam. Als seine wahren Genossen kamen, da eben wurde der Treffliche dahingerafft. Und dennoch hat er so Großes gewirkt! Er gehört durch Sinn und Geist nicht seiner Zeit, sondern entweder dem Alterthum an, oder der Zeit, deren Schöpfer er wurde, der gegenwärtigen. Er gab durch seine Lehre die erste Grundlage jenem allgemeinen Gebäude der

Erkenntniß und Wissenschaft des Alterthums, das spätere Zeiten aufzuführen begonnen haben. Ihm zuerst ward der Gedanke, die Werke der Kunst nach der Weise und den Gesetzen ewiger Naturwerke zu betrachten, da vor und nach ihm alles andere Menschliche als Werk gesetzloser Willkühr angesehen und demgemäß behandelt wurde. Sein Geist war unter uns wie eine von sanften Himmelsstrichen herwehende Luft, die den Kunsthimmel der Vorzeit uns entwölkte und die Ursache ist, daß wir jetzt mit klarem Aug und durch keine Umnebelung verhindert die Sterne desselben erblicken. Wie hat er die Leere seiner Zeit empfunden! Ja, hätten wir keinen andern Grund als sein ewiges Gefühl der Freundschaft und die unauslöschliche Sehnsucht ihres Genusses, so wäre diese Rechtfertigung genug für das Wort der Bekräftigung geistiger Liebe gegen den Vollendeten, den Mann klassischen Lebens und klassischen Wirkens. Und hat er außer jener noch eine andere Sehnsucht empfunden, die ihm nicht gestillt wurde, so ist es die nach innigerer Erkenntniß der Natur. Er selbst äußert in den letzten Lebensjahren wiederholt vertrauten Freunden, seine letzten Betrachtungen würden von der Kunst auf die Natur gehen; gleichsam vorempfindend

pfindend den Mangel und daß ihm fehlte, die höchste Schönheit die er in Gott fand auch in der Harmonie des Weltalls zu erblicken.

Die Natur tritt uns überall zuerst in mehr oder weniger harter Form und Verschlossenheit entgegen. Sie ist wie die ernsthafte und stille Schönheit, die nicht durch schreyende Zeichen die Aufmerksamkeit reitzt, nicht das gemeine Auge anzieht. Wie können wir jene scheinbar harte Form geistig gleichsam schmelzen, daß die lautre Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammenfließt, und aus beiden nur Ein Guß wird? Wir müssen über die Form hinausgehen, um sie selbst verständlich, lebendig und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen. Betrachtet die schönsten Formen, was bleibt übrig, wenn ihr das wirkende Princip aus ihnen hinweggedacht habt? Nichts als lauter unwesentliche Eigenschaften, dergleichen Ausdehnung und räumliches Verhältniß sind. Daß ein Theil der Materie neben und außer dem andern ist, trägt dieß irgend etwas zu seiner innern Wesenheit bey, oder trägt es vielmehr gar nichts bey? Offenbar das letzte. Nicht das Nebeneinanderseyn macht die Form, sondern die Art dessel-

ben: diese aber kann nur durch eine positive, dem Außereinander vielmehr entgegenwirkende, Kraft bestimmt seyn, welche die Mannichfaltigkeit der Theile der Einheit eines Begriffs unterwirft, von der Kraft an, die im Krystall wirkt, bis zu der, welche wie ein sanfter magnetischer Strom in menschlichen Bildungen den Theilen der Materie eine solche Stellung und Lage unter einander giebt, durch welche der Begriff, die wesentliche Einheit und Schönheit sichtbar werden kann.

Aber nicht bloß als thätiges Princip überhaupt, als Geist nnd werkthätige Wissenschaft muß uns das Wesen in der Form erscheinen, damit wir es lebendig fassen. Kann doch alle Einheit nur geistiger Art und Abkunft seyn, und wohin trachtet alle Erforschung der Natur, wenn nicht dahin, selbst Wissenschaft in ihr zu finden? Denn das, worin kein Verstand wäre, könnte auch nicht Vorwurf des Verstandes seyn, das Erkenntnißlose selbst nicht erkannt werden. Die Wissenschaft, durch welche die Natur wirkt, ist freylich keine der menschlichen gleiche, die mit der Reflexion ihrer selbst verknüpft wäre: in ihr ist der Begriff nicht von der That, noch der Ent-

wurf

wurf von der Ausführung verschieden. Darum trachtet die rohe Materie gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl dem Reich der Begriffe angehören und etwas Geistiges sind im Materiellen. Den Gestirnen ist die erhabenste Zahl und Meßkunst lebendig eingebohren, die sie, ohne einen Begriff derselben, in ihren Bewegungen ausüben. Deutlicher obwohl ihnen selbst unfaßlich erscheint die lebendige Erkenntniß in den Thieren, welche wir darum, sind sie gleich besinnungslos, unzählige Wirkungen vollbringen sehen, die viel herrlicher sind als sie selbst: den Vogel, der von Musik berauscht in seelenvollen Tönen sich selbst übertrifft, das kleine Kunstbegabte Geschöpf, das ohne Uebung und Unterricht leichte Werke der Architektur vollbringt, alle aber geleitet von einem übermächtigen Geist, der schon in einzelnen Blitzen von Erkenntniß leuchtet, aber noch nirgends als die volle Sonne, wie im Menschen, hervortritt.

Diese werkthätige Wissenschaft ist in Natur zund Kunst das Band zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele. Jedem Ding stehet ein

ewiger

ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist: aber wodurch gehet dieser Begriff in die Wirklichkeit und die Verkörperung über? Allein durch die schaffende Wissenschaft, welche mit dem unendlichen Verstande eben so nothwendig verbunden ist, wie in dem Künstler das Wesen welches die Idee unsinnlicher Schönheit faßt, mit dem welches sie versinnlicht darstellt. Ist derjenige Künstler glücklich zu nennen und vor allen lobenswerth, dem die Götter diesen schaffenden Geist verliehen haben, so wird das Kunstwerk in dem Maße trefflich erscheinen, in welchem es uns diese unverfälschte Kraft der Schöpfung und Wirksamkeit der Natur wie in einem Umrisse zeigt.

Schon längst ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtseyn ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Thätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkommne Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beyden das Höchste der Kunst erzeugt. Werke, denen dieß Sigel bewußtloser Wissenschaft fehlt, werden durch den fühlbaren Mangel an selbstständigem von dem Hervorbringenden unabhängigem

leben erkannt, da im Gegentheil, wo diese wirkt, die Kunst ihrem Werk mit der höchsten Klarheit des Verstandes zugleich jene unergründliche Realität ertheilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint.

Die Lage des Künstlers gegen die Natur sollte oft durch den Ausspruch klar gemacht werden, daß die Kunst um dieses zu seyn sich erst von der Natur entfernen müsse, und nur in der letzten Vollendung zu ihr zurückkehre. Der wahre Sinn desselben scheint uns kein anderer seyn zu können, als folgender. In allen Naturwesen zeigt sich der lebendige Begriff nur blind wirksam: wäre er es auf dieselbe Weise im Künstler, so würde er sich von der Natur überhaupt nicht unterscheiden. Wollte er sich aber mit Bewußtseyn der Natur ganz unterordnen und das Vorhandene mit knechtischer Treue wiedergeben: so würde er wohl Larven hervorbringen aber keine Kunstwerke. Er muß sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen. Hiedurch schwingt er sich in das Reich reiner Begriffe; er verläßt das Geschöpf um es mit tausendfältigem Wucher wiederzugewinnen, und in diesem Sinn allerdings

zur Natur zurückzukehren. Jenem im Innern der Dinge wirksamen durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen. Denn Werke, die aus einer Zusammensetzung auch übrigens schöner Formen entstünden, wären doch ohne alle Schönheit, indem das, wodurch nun eigentlich das Werk oder das Ganze schön ist, nicht mehr Form seyn kann. Es ist über die Form, ist Wesen, Allgemeines, ist Blick und Ausdruck des inwohnenden Naturgeistes.

Kaum zweifelhaft kann es nun seyn, was von dem so durchgängig gefoderten und so genannten Idealisiren der Natur in der Kunst zu halten sey. Diese Foderung scheinet aus einer Denkart zu entspringen, nach welcher nicht die Wahrheit, Schönheit, Güte, sondern das Gegentheil von dem allem das Wirkliche ist. Wäre das Wirkliche der Wahrheit und Schönheit in der That entgegengesetzt: so müßte es der Künstler nicht erheben oder idealisiren, er müßte es aufheben und vernichten, um etwas Wahres und Schönes zu erschaffen. Wie sollte aber irgend etwas außer

dem Wahren wirklich seyn können, und was ist Schönheit, wenn sie nicht das volle mangellose Seyn ist? Welche höhere Absicht könnte demnach auch die Kunst haben, als das in der Natur in der That Seyende darzustellen? oder wie sich vornehmen, die sogenannte wirkliche Natur zu übertreffen, da sie doch stets unter dieser zurückbleiben müßte? Denn giebt sie etwa ihren Werken das sinnlich-wirkliche Leben? Diese Bildsäule athmet nicht, wird von keinem Pulsschlag bewegt, von keinem Blute erwärmt. Beides aber, jenes angebliche Uebertreffen und dieses scheinbare Zurückbleiben, zeigt sich als Folge Eines und desselben Princips, sobald wir nur die Absicht der Kunst in die Darstellung des wahrhaft Seyenden setzen. Nur auf der Oberfläche sind ihre Werke scheinbar belebt: in der Natur scheint das Leben tiefer zu dringen und sich ganz mit dem Stoff zu vermählen. Belehrt uns aber nicht von der Unwesentlichkeit dieser Verbindung und daß sie keine innige Verschmelzung sey, der beständige Wechsel der Materie und das allgemeine Loos endlicher Auflösung? Die Kunst stellt also in der bloß oberflächlicheu Belebung ihrer Werke in der That nur das Nichtseyende, als Nichtseyend dar. Wie kommt es, daß jedem einigermaßen

gebildeten Sinn die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannt Wirklichen als im höchsten Grade unwahr erscheinen, ja den Eindruck von Gespenstern machen, indeß ein Werk, in dem der Begriff herrschend ist, ihn mit der vollen Kraft der Wahrheit ergreift, ja ihn erst in die ächt wirkliche Welt versetzt? woher kommt es, wenn nicht aus dem mehr oder weniger dunkeln Gefühl, welches ihm sagt, daß der Begriff das allein Lebendige in den Dingen ist, alles andere aber wesenlos und eitler Schatten? Aus demselben Grundsatz erklären sich alle entgegengesetzte Fälle, welche als Beyspiele der Uebertreffung der Natur durch die Kunst angeführt werden. Wenn sie den schnellen Lauf menschlicher Jahre anhält, wenn sie die Kraft entwickelter Männlichkeit mit dem sanften Reiz früher Jugend verbindet, oder eine Mutter erwachsener Söhne und Töchter in dem vollen Bestand kräftiger Schönheit zeigt: was thut sie anders, als daß sie aufhebt, was unwesentlich ist, die Zeit? Hat nach der Bemerkung des trefflichen Kenners ein jedes Gewächs der Natur nur einen Augenblick der wahren vollendeten Schönheit: so dürfen wir sagen, daß es auch nur Einen Augenblick des vollen Daseyns habe. In diesem Augenblick ist es, was es in

der

der ganzen Ewigkeit ist: außer diesem kommt ihm nur ein Werden und ein Vergehen zu. Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Seyn, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.

Nachdem einmal aus der Form alles Positive und Wesentliche hinweggedacht war, so mußte sie als beschränkend und gleichsam feindselig gegen das Wesen erscheinen und dieselbe Theorie, welche das falsch und unkräftig Idealische hervorgerufen hatte, nothwendig zugleich auf das Formlose in der Kunst hinwirken. Allerdings müßte die Form beschränkend für das Wesen seyn, wäre sie unabhängig von ihm vorhanden. Ist sie aber mit und durch das Wesen, wie könnte sich dieses beschränkt fühlen durch das was es selbst erschafft? Wohl möchte ihm Gewalt geschehen, durch die Form, die ihm aufgedrungen würde, nimmer aber durch die, welche aus ihm selbst fließt. Vielmehr muß es in dieser befriedigt ruhen und sein Daseyn als ein selbstständiges in sich abgeschloßnes empfinden. Die Bestimmtheit der Form ist in der Natur nie eine Verneinung, sondern stets

eine Bejahung. Gemeinhin denkst du freilich die Gestalt eines Körpers als eine Einschränkung, welche er leidet; sähest du aber die schaffende Kraft an, so würde sie dir einleuchten als ein Maß, das diese sich selbst auferlegt und in dem sie als eine wahrhaft sinnige Kraft erscheint. Denn überall wird das Vermögen eigener Maßgebung als eine Trefflichkeit, ja als eine der höchsten angesehen. Auf ähnliche Weise betrachten die Meisten das Einzelne als verneinend, nämlich als das was nicht das Ganze oder Alles ist: es bestehet aber kein Einzelnes durch seine Begränzung, sondern durch die ihm einwohnende Kraft, mit der es sich als ein eignes Ganzes dem Ganzen gegenüber behauptet.

Da diese Kraft der Einzelheit und also auch der Individualität sich als lebendiger Charakter darstellt, so hat der verneinende Begriff derselben nothwendig die ungenügende und falsche Ansicht des Charakteristischen in der Kunst zur Folge. Todt und von unträglicher Härte wäre die Kunst, welche die leere Schale oder Begränzung des Individuellen darstellen wollte. Wir verlangen allerdings nicht das Individuum, wir verlangen mehr zu sehen, den

leben=

lebendigen Begriff desselben. Wenn aber der Künstler Blick und Wesen der in ihm schaffenden Idea erkannt, und diese heraushebt, bildet er das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem ewigen Urbild; und wer das Wesen ergriffen, darf auch die Härte und die Strenge nicht fürchten, denn sie ist die Bedingung des Lebens. Die Natur, welche in ihrer Vollendung als die höchste Milde erscheint, sehen wir in allem Einzelnen auf Bestimmtheit, ja zuerst und vor allem andern auf Härte, auf Verschlossenheit des Lebens hinwirken. Wie die ganze Schöpfung ein Werk der höchsten Entäußerung ist, so muß der Künstler zuerst sich selbst verläugnen und in's Einzelne hinabsteigen, die Abgeschiedenheit nicht scheuend, noch den Schmerz ja die Pein der Form. Von ihren ersten Werken an ist die Natur durchaus charakteristisch; die Kraft des Feuers, den Bliz des Lichtes verschließt sie in harten Stein, die holde Seele des Klangs in strenges Metall; selbst an der Schwelle des Lebens und schon auf organische Gestalt sinnend, sinkt sie von der Kraft der Form überwältiget in Versteinerung zurück. Das Leben der Pflanze bestehet in stiller Empfänglichkeit, aber in welchen genauen und strengen Umriß ist dieß duld-

ende Leben eingeschlossen? Im Thierreich scheint erst der Streit zwischen Leben und Form recht zu beginnen: ihre ersten Werke birgt sie in harte Schalen und wo diese abgelegt werden, schließt sich die belebte Welt durch den Kunsttrieb wieder an das Reich der Krystallisation an. Endlich tritt sie kecker und freier hervor und es zeigen sich thätige lebendige Charaktere, die ganze Gattungen hindurch dieselben sind. Die Kunst kann zwar nicht so tief anfangen, wie die Natur. Ist Schönheit gleich überall verbreitet, so giebt es doch verschiedene Grade der Erscheinung und Entfaltung des Wesens und damit der Schönheit; die Kunst aber verlangt eine gewisse Fülle derselben, und möchte nicht den einzelnen Klang oder Ton, noch selbst den abgesonderten Akkord, sondern die vollstimmige Melodie der Schönheit zugleich anschlagen. Sie greift darum am liebsten unmittelbar nach dem Höchsten und Entfaltetsten, der menschlichen Gestalt. Denn da ihr das unermeßliche Ganze zu umfassen nicht vergönnt ist und in allen anderen Geschöpfen nur einzelne Fulgurationen, im Menschen allein das ganze volle Seyn ohne Abbruch erscheinet: so ist ihr nicht nur verstattet, sondern sie ist aufgefodert, die gesammte Natur nur im Menschen zu

sehen.

sehen. Gerade darum aber weil diese hier alles in Einem Punkte versammelt, wiederholt sie auch ihre ganze Mannichfaltigkeit und legt denselben Weg, den sie in ihrem weiten Umfange durchlaufen hatte, zum zweitenmal in einem engeren zurück. Hier also entsteht die Foderung an den Künstler, erst im Begränzten treu und wahr zu seyn, um im Ganzen vollendet und schön zu erscheinen. Hier gilt es mit dem schaffenden Naturgeist, der auch in der Menschenwelt Charakter und Gepräge in unergründlicher Mannichfaltigkeit austheilt, zu ringen, nicht in schlaffem und weichlichem, sondern in starkem und muthigem Kampf. Anhaltende Uebung der Erkenntniß desjenigen, wodurch das Eigenthümliche der Dinge ein Positives ist, muß ihn vor Leerheit, Weichheit, innerer Nichtigkeit bewahren, eh' er es wagen darf, durch immer höhere Verbindung und endliche Verschmelzung mannichfaltiger Formen die äußerste Schönheit in Bildungen von höchster Einfalt bei unendlichem Inhalt erreichen zu wollen.

Nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden, und dieses ist allerdings im Charakteristischen das letzte Ziel der Kunst. Wie

aber die scheinbare Uebereinstimmung, zu der gehalt- lose Seelen leichter als andere gelangen, innerlich dennoch nichtig ist: so verhält es sich in der Kunst mit der schnell erlangten äußern Harmonie ohne die Fülle des Inhaltes, und hat Lehre und Unterricht der geistlosen Nachahmung schöner Formen entgegenzu- wirken, so vornemlich auch der Neigung zu einer verzärtelten charakterlosen Kunst, die sich zwar hö- here Namen giebt, aber damit nur ihr Unvermögen, die Grundbedingungen zu erfüllen, bedeckt.

Jene erhabene Schönheit, wo die Fülle der Form die Form selbst aufhebt, wurde von der neue- ren Kunstlehre nach Winkelmann nicht nur als höch- stes sondern als einziges Maß angenommen. Weil man aber den tiefen Grund, auf dem sie ruht, über- sehen: so geschah es, daß sogar von dem Inbegriff alles Bejahenden ein verneinender Begriff gefaßt wurde. Winkelmann vergleichet die Schönheit mit dem Wasser, das aus dem Schooß der Quelle ge- schöpft je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird. Es ist wahr, daß die höchste Schön- heit charakterlos ist; aber sie ist es, wie wir auch sagen, daß das Weltall keine bestimmte Abmessung,

weder

weder Länge, noch Breite, noch Tiefe habe, weil es alle in gleicher Unendlichkeit enthält, oder daß die Kunst der schöpferischen Natur formlos sey, weil sie selbst keiner Form unterworfen ist. In diesem und keinem andern Verstande können wir sagen, daß die Hellenische Kunst in ihrer höchsten Bildung sich zum Charakterlosen erhebe. Aber nicht unmittelbar strebte sie nach diesem. Aus den Banden der Natur wand sie sich erst zu göttlicher Freiheit empor. Kein leicht hingesätes Korn, nur ein tiefverschloßner Kern konnte es seyn, aus dem dieß Heldengewächs entsproß. Nur mächtige Bewegungen des Gefühls, nur tiefe Erschütterung der Phantasie durch den Eindruck allbelebender, allwaltender Naturkräfte konnten der Kunst die unbezwingliche Kraft einprägen, mit der sie von dem starren verschloßnen Ernst der Bildungen früher Zeiten bis zu den Werken überfließender sinnlicher Anmuth der Wahrheit getreu blieb und die höchste Realität geistig erzeugte, welche Sterblicher zu schauen vergönnt ist. Wie ihre Tragödie mit dem größten Charakter im Sittlichen beginnt, so war der Anfang ihrer Plastik der Ernst der Natur und die strenge Göttin Athens die erste und einzige Muse bildender Kunst. Diese Epoche wird

bezeichnet durch denjenigen Styl, welchen Winkelmann als den noch herben und strengen schildert, aus dem sich der nächste oder hohe Styl nur durch die Steigerung des Charakteristischen zum Erhabnen und zur Einfalt entwickeln konnte. In den Bildern der vollkommensten oder göttlichen Naturen mußte nämlich nicht nur die Fülle von Formen, deren die menschliche Natur überhaupt fähig ist, vereinigt werden: die Vereinigung mußte auch von der Art seyn, wie wir sie uns im Weltall selbst gedenken können, daß nämlich die niedrigern oder die auf geringere Eigenschaften sich beziehenden unter höhere, alle zuletzt unter Eine höchste aufgenommen wurden, in der sie sich zwar als besondre gegenseitig auslöschten, dem Wesen und der Kraft nach aber bestanden. Wenn wir daher diese hohe und selbstgenügsame Schönheit nicht charakteristisch nennen können, inwiefern dabei an Beschränkung oder Bedingtheit der Erscheinung gedacht wird; so wirkte in ihr das Charakteristische dennoch auch ununterscheidbar fort, wie im Krystall, ist er gleich durchsichtig, die Textur nichtsdestoweniger besteht: jedes charakteristische Element wiegt, wenn auch noch noch so sanft mit, und hilf

die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken.

Die äußre Seite oder Basis aller Schönheit ist die Schönheit der Form. Da aber Form ohne Wesen nicht seyn kann: so ist, wo nur immer Form ist, in sichtbarer oder nur empfindbarer Gegenwart auch Charakter. Charakteristische Schönheit ist daher die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann; das Wesen überwächst wohl die Form, aber auch dann bleibt das Charakteristische die noch immer wirksame Grundlage des Schönen.

Der würdigste Kenner, dem die Götter die Natur sammt der Kunst zum Königreich gegeben, vergleicht das Charakteristische in seinem Verhältniß zur Schönheit mit dem Skelett in seinem Verhältniß zur lebendigen Gestalt. Sollten wir das treffende Gleichniß in unserm Sinne deuten: so würden wir sagen, daß das Skelett in der Natur nicht wie in unsern Gedanken von dem lebenden Ganzen getrennt ist; daß Festes und Weiches, Bestimmendes und Be-

stimmtes sich gegenseitig voraussetzen und nur mit einander seyn können, daß eben darum das lebendige Charakteristische schon die ganze aus der Wechselwirkung von Knochen und Fleisch, von Thätigem und Leidendem entstandne Gestalt sey. Drängt auch die Kunst, wie die Natur, auf ihren höheren Stufen das erst sichtbare Knochengerüste nach innen zurück, so kann es der Gestalt und Schönheit nie entgegengesetzt werden, da es nicht aufhört, sowohl zu dieser als jener bestimmend mitzuwirken.

Ob aber jene hohe und gleichgültige Schönheit auch als einziges Maß in der Kunst gelten solle wie sie als das höchste gilt: dieses scheint von dem Grade der Ausbreitung und Fülle abhangen zu müssen, mit welcher die bestimmte Kunst wirken kann. Stellt doch die Natur in ihrem weiten Kreise das Höhere immer mit seinem Niederern zugleich dar: Göttliches schaffend im Menschen, wirkt sie in allen übrigen Produkten den bloßen Stoff und Grund desselben, welcher seyn muß, damit im Gegensatz mit ihm das Wesen als solches erscheine. Wird ja doch in der höhern Welt des Menschen selbst die große Masse wieder zur Basis, an der sich das in Wenigeren rein enthaltene

Göttliche manifestirt. Wo daher die Kunst mehr mit der Mannichfaltigkeit der Natur wirkt, da darf und muß sie neben dem höchsten Maß der Schönheit auch wieder ihre Grundlage und gleichsam den Stoff derselben in eigenen Bildungen zeigen. Bedeutend entfaltet sich hier zuerst die verschiedene Natur der Kunstformen. Die Plastik im genaueren Sinne des Worts verschmähet ihrem Gegenstand den Raum äußerlich zu geben; er trägt ihn in sich. Aber eben dieses verbietet ihr größere Ausbreitung, ja sie ist genöthigt die Schönheit des Weltalls fast auf Einem Punkte zu zeigen. Sie muß also unmittelbar zum Höchsten streben, und kann Mannichfaltigkeit nur getrennt und durch die strengste Ausscheidung des gegenseitig Widerstrebenden erreichen. Durch die Absonderung des rein thierischen in der menschlichen Natur gelingt es ihr auch niedere Schöpfungen übereinstimmend und sogar schön zu bilden, wovon uns die Schönheit vieler aus dem Alterthum erhaltner Faune belehrt, ja sie kann wie der heitere Naturgeist sich selbst parodirend ihr eignes Ideal umkehren und z. B. in dem Uebermaß der Silenenbildungen durch die spielende und scherzende Behandlung selbst von dem Druck der Materie wieder befreit erscheinen. Immer

aber

aber ist sie genöthigt ihr Werk ganz abzusondern, um es mit sich übereinstimmend und zu einer Welt für sich zu machen, indem es für sie keine höhere Einheit giebt, in der sich die Dissonanz des Einzelnen auflösen könnte. Dagegen kann die Mahlerei im Umfang schon mehr mit der Welt sich messen und in epischer Ausbreitung dichten. In einer Ilias hat auch ein Thersites Raum, und was findet nicht alles in dem großen Heldengedicht der Natur und der Geschichte Platz! Hier zählt der Einzelne kaum für sich selbst; das Ganze tritt an seine Stelle, und was für sich nicht schön wäre, wird es durch die Harmonie des Ganzen. Würde in einem ausgebreiteten Werk der Mahlerei, welche ihre Gestalten durch den beigegebnen Raum, durch Licht, durch Schatten, durch Widerschein verbindet, das höchste Maß der Schönheit überall angewendet: so entstünde hieraus die Naturwidrigste Eintönigkeit, da, wie Winkelmann sagt, der höchste Begriff der Schönheit überall nur Einer und derselbe ist und wenig Abweichungen verstattet. Das Einzelne wäre dann dem Ganzen vorgezogen, anstatt daß überall, wo das Ganze aus einer Vielheit entsteht, das Einzelne ihm unterworfen seyn soll. Es müssen daher in einem solchen Werk Abstufungen der

Schön-

Schönheit beobachtet werden, wodurch erst die im Mittelpunkte konzentrirte volle Schönheit sichtbar wird und aus einem Uebergewicht im Einzelnen ein Gleichgewicht im Ganzen hervorgeht. Hier findet denn auch das beschränkt Charakteristische seine Stelle und die Theorie wenigstens sollte den Mahler nicht sowohl auf jenen engen Raum hinweisen, der alles Schöne konzentrisch versammelt, als an die charakteristische Mannichfaltigkeit der Natur, durch welche allein er einem größern Werk das Vollgewicht lebendigen Inhalts ertheilen kann. So dachte unter den Stiftern der neueren Kunst der herrliche Leonardo, so der Meister hoher Schönheit Raphael, der sich nicht scheute, lieber auch das geringere Maß derselben darzustellen, als eintönig, unlebendig und unwirklich zu erscheinen, verstand er gleich nicht nur jene hervorzubringen, sondern sogar ihre Gleichmäßigkeit durch die Verschiedenheit des Ausdrucks wieder zu brechen.

Kann sich nämlich der Charakter zwar auch in Ruhe und im Gleichgewicht der Form ausdrücken: so ist er doch in seiner Thätigkeit erst eigentlich lebendig. Wir denken uns unter Charakter eine Einheit mehrerer Kräfte, welche beständig auf ein gewisses

Gleichgewicht und bestimmtes Maß derselben hinwirkt, welchem dann, wenn es ungestört ist, ein ähnliches Gleichgewicht im Ebenmaß der Formen entspricht. Soll sich aber jene lebendige Einheit in Handlung und Thätigkeit zeigen, so ist dieß nicht anders möglich, als wenn die Kräfte durch irgend eine Ursache zur Empörung gereizt aus ihrem Gleichgewicht treten. Jedermann erkennt an, daß dieß der Fall in Leidenschaften sey.

Hier stellt sich uns nun jene bekannte Vorschrift der Theorie dar, welche verlangt, die Leidenschaft in dem wirklichen Ausbruch so viel möglich zu mäßigen, damit die Schönheit der Form nicht verletzt werde. Wir glauben aber diese Vorschrift vielmehr umkehren und so ausdrücken zu müssen, daß die Leidenschaft eben durch die Schönheit selbst gemäßigt werden solle. Denn es ist sehr zu befürchten, daß auch jene verlangte Mäßigung verneinend verstanden werde, da die wahre Foderung vielmehr ist, der Leidenschaft eine positive Kraft entgegenzusetzen. Denn wie die Tugend nicht in der Abwesenheit der Leidenschaften, sondern in der Gewalt des Geistes über sie besteht: so wird Schönheit nicht bewährt durch Entfernung oder Verminde-

rung derselben, sondern durch die Gewalt der Schönheit über sie. Die Kräfte der Leidenschaften müssen sich also wirklich zeigen, es muß sichtbar seyn, daß sie sich gänzlich empören könnten, aber durch die Gewalt des Charakters niedergehalten werden, und an den Formen festgegründeter Schönheit wie Wellen eines Stroms sich brechen, der seine Ufer eben anfüllt, aber nicht überschwellen kann. Sonst möchte jenes Unternehmen der Mäßigung nur dem seichter Moralisten gleichen, welche, um mit dem Menschen fertig zu werden, lieber die Natur in ihm verstümmeln und alles Positive aus den Handlungen so rein hinweggenommen haben, daß das Volk sich an dem Schauspiel großer Verbrechen weidet, um sich noch durch den Anblick von irgend etwas Positivem zu erquicken.

In Natur und Kunst strebt das Wesen zuerst nach der Verwirklichung, oder Darstellung seiner selbst im Einzelnen. Darum zeigt sich die größte Strenge der Form in den Anfängen beider: denn ohne Begränzung könnte das Gränzenlose nicht erscheinen, wäre nicht Härte, so könnte die Milde nicht seyn, und soll die Einheit fühlbar werden, so kann dieß nur durch Eigenheit, Absonderung und Widerstreit

geschehn. Im Beginn daher erscheint der schaffende Geist ganz verloren in die Form, unzugänglich, verschlossen und selbst im Großen noch herb. Je mehr es ihm aber gelingt, seine ganze Fülle in Einem Geschöpf zu vereinigen: desto mehr läßt er allmälig von seiner Strenge nach, und wo er die Form völlig ausgebildet, so daß er in ihr befriedigt ruht und sich selbst faßt, erheitert er sich gleichsam und fängt an in sanften Linien sich zu bewegen. Dieses ist der Zustand der schönsten Reife und Blüthe, wo das reine Gefäß vollendet da steht, der Naturgeist frei wird von seinen Banden und seine Verwandtschaft mit der Seele empfindet. Wie durch eine linde Morgenröthe, die über der ganzen Gestalt aufsteigt, kündigt sich die kommende Seele an: noch ist sie nicht da, aber alles bereitet sich durch das leise Spiel zarter Bewegungen zu ihrem Empfang: die starren Umrisse schmelzen und mildern sich in sanfte: ein liebliches Wesen, das weder sinnlich noch geistig, sondern unfaßlich ist, verbreitet sich über die Gestalt und schmiegt sich allen Umrissen, jeder Schwingung der Gliedmaßen an. Dieses, wie gesagt, nicht greifliche und doch allen empfindbare Wesen ist, was die Sprache der Grie-

chen

chen mit dem Namen der Charis, die unsrige als Anmuth bezeichnet.

Wo in völlig ausgewirkter Form Anmuth erscheint, da ist das Werk von Seiten der Natur vollendet, es gebricht ihm nichts mehr, alle Foderungen sind befriedigt. Auch hier schon ist Seele und Leib in vollkommnem Einklang; Leib ist die Form, Anmuth ist die Seele, obgleich nicht Seele an sich, sondern die Seele der Form, oder die Naturseele.

Die Kunst kann auf diesem Punkt verweilen und stehen bleiben; denn schon ist von Einer Seite wenigstens ihre ganze Aufgabe erfüllt. Das reine Bild der auf dieser Stufe angehaltenen Schönheit ist die Göttin der Liebe. Die Schönheit aber der Seele an sich, mit sinnlicher Anmuth verschmolzen: diese ist die höchste Vergöttlichung der Natur.

Der Geist der Natur ist nur scheinbar der Seele entgegengesetzt; an sich aber das Werkzeug ihrer Offenbarung: er wirkt zwar den Gegensatz der Dinge, aber nur damit das einige Wesen, als die höchste Milde und Versöhnung aller Kräfte, hervorgehn könne.

Alle andern Geschöpfe sind von dem bloßen Naturgeist getrieben und behaupten durch ihn ihre Individualität; im Menschen allein als im Mittelpunkt geht die Seele auf, ohne welche die Welt wie die Natur ohne die Sonne wäre.

Die Seele ist also im Menschen nicht das Prinzip der Individualität, sondern das wodurch er sich über alle Selbstheit erhebt, wodurch er der Aufopferung seiner selbst, uneigennütziger Liebe, und was das Höchste ist, der Betrachtung und Erkenntniß des Wesens der Dinge, eben damit der Kunst, fähig wird. Sie ist nicht mehr mit der Materie beschäftigt, noch verkehrt sie unmittelbar mit ihr, sondern nur mit dem Geist, als dem Leben der Dinge. Auch im Körper erscheinend, ist sie dennoch frei von dem Körper, dessen Bewußtseyn in ihr, in den schönsten Bildungen, nur wie ein leichter Traum schwebt, von dem sie nicht gestört wird. Sie ist keine Eigenschaft, kein Vermögen, oder irgend etwas der Art insbesondere; sie weiß nicht, sondern sie ist die Wissenschaft, sie ist nicht gut, sondern sie ist die Güte, sie ist nicht schön wie es auch der Körper seyn kann, sondern sie ist die Schönheit selber.

Zuerst oder zunächst zeigt sich freylich in dem Kunstwerk die Seele des Künstlers, durch die Erfindung im Einzelnen, und im Ganzen, wenn sie als Einheit über ihm in ruhiger Stille schwebt. Aber sie soll im Dargestellten sichtbar werden; als Urkraft des Gedankens, wenn menschliche Wesen ganz erfüllt von einem Begriff, einer würdigen Betrachtung vorgestellt werden; oder als einwohnende, wesentliche Güte. Beydes findet auch im ruhigsten Stande seinen deutlichen Ausdruck, lebendigeren jedoch wenn die Seele sich thätig und im Gegensatz offenbaren kann; und weil es hauptsächlich die Leidenschaften sind, welche den Frieden des Lebens unterbrechen, so ist allgemein angenommen, daß sich die Schönheit der Seele hauptsächlich durch die ruhige Gewalt im Sturme der Leidenschaften zeige.

Allein es ist hier eine bedeutende Unterscheidung zu machen. Denn um diejenigen Leidenschaften zu mäßigen, welche nur eine Empörung niederer Naturgeister sind, muß die Seele nicht herbeigerufen werden; noch kann sie im Gegensatz mit denselben gezeigt werden, denn wo die Besonnenheit noch mit diesen ringt, ist die Seele überhaupt noch nicht aufgegan-

gen; diese müssen schon durch die Natur des Menschen, durch die Macht des Geistes gemäßigt seyn. Allein es giebt höhere Fälle, in denen nicht nur eine einzelne Kraft, in denen der besonnene Geist selbst alle Dämme durchbricht; ja Fälle, wo auch die Seele durch das Band, das sie mit dem sinnlichen Daseyn verknüpft, dem Schmerz, der ihrer göttlichen Natur fremd seyn sollte, unterworfen wird, wo der Mensch sich nicht durch bloße Naturkräfte, sondern durch sittliche Mächte bekämpft und in der Wurzel seines Lebens angegriffen fühlt, wo unverschuldeter Irrthum ihn in Verbrechen und damit in Unglück reißt, tiefgefühltes Unrecht die heiligsten Gefühle der Menschlichkeit zur Empörung aufruft. Es ist dieß der Fall aller wahrhaft und im erhabnen Sinn tragischen Zustände, wie sie uns das Trauerspiel des Alterthums vor Augen stellt. Wenn blind leidenschaftliche Kräfte aufgeregt sind, so ist der besonnene Geist als Hüter der Schönheit gegenwärtig; wenn aber der Geist selbst wie durch eine unwiderstehliche Gewalt fortgerissen wird, welche Macht schützt da, wachend über sie, die heilige Schönheit? Oder wenn auch die Seele mitleidet, wie rettet sie sich von Schmerz und vor Entweihung?

Willkührlich die Kraft des Schmerzens, des empörten Gefühls zurückhalten, wäre gegen Sinn und Zweck der Kunst gesündigt, und verriethe Mangel an Empfindung und Seele in dem Künstler selbst. Schon dadurch, daß die Schönheit auf große und feste Formen gegründet zum Charakter geworden ist, hat sich die Kunst das Mittel bereitet, ohne Verletzung des Ebenmaßes die ganze Größe der Empfindung zu zeigen. Denn wo die Schönheit auf mächtigen Formen wie auf unverrückbaren Säulen ruht, läßt uns schon eine geringe, und jene kaum berührende Veränderung ihrer Verhältnisse auf die große Gewalt schließen, welche nöthig war, sie zu bewirken. Noch mehr heiligt Anmuth den Schmerz. Ihr Wesen beruhet darauf, daß sie sich selbst nicht kennet; wie sie aber nicht willkührlich erworben wird, so kann sie auch nicht durch Willkühr verloren gehen: wenn ein unerträglicher Schmerz, ja wenn Wahnsinn, von strafenden Göttern verhängt, Bewußtseyn und Besinnung raubt, steht sie noch als schützender Dämon bei der leidenden Gestalt, und macht daß sie nichts ungeschicktes, nichts der Menschheit widerstrebendes vollbringe, sondern, wenn sie fällt, wenigstens als ein reines und unbeflecktes Opfer falle. Noch nicht die

Seele selbst, aber die Ahndung derselben, bringt sie schon durch natürliche Wirkung hervor, was jene durch eine göttliche Kraft, indem sie Schmerz, Erstarrung, ja den Tod selbst in Schönheit verwandelt.

Dennoch wäre diese in der äußersten Widerwärtigkeit bewährte Anmuth todt ohne ihre Verklärung durch die Seele. Welcher Ausdruck aber kann ihr in dieser Lage zukommen? Sie rettet sich vom Schmerz und tritt siegreich, nicht besiegt, hervor, indem sie ihr Band mit dem sinnlichen Daseyn aufgiebt. Der Naturgeist mag für dessen Erhaltung seine Kräfte aufbieten, die Seele geht nicht ein in diesen Kampf; aber ihre Gegenwart besänftigt selbst die Stürme des schmerzhaft ringenden Lebens. Jede äußere Gewalt kann auch nur äußere Güter rauben, die Seele nicht erreichen; ein zeitliches Band zerreißen, das ewige einer wahrhaft göttlichen Liebe nicht auflösen. Nicht hart und empfindungslos, oder die Liebe selbst aufgebend, zeigt sie vielmehr diese allein im Schmerz, als die das sinnliche Daseyn überdauernde Empfindung, und erhebt sich so über den Trümmern des äußern Lebens oder Glücks in göttlicher Glorie.

Dieses ist der Ausdruck der Seele, den uns der Schöpfer der Niobe im Bilde gezeigt hat. Alle Mittel der Kunst wodurch auch das Schreckliche gemäßigt wird, sind hier in Wirkung gesetzt. Mächtigkeit der Formen, sinnliche Anmuth, ja die Natur des Gegenstandes selbst lindert den Ausdruck, dadurch, daß der Schmerz, allen Ausdruck übertreffend, ihn selbst wieder aufhebt und die Schönheit, welche lebendig zu retten unmöglich schien, durch die eintretende Erstarrung vor Verletzung bewahrt wird. Was wäre dennoch alles ohne die Seele, und wie offenbaret sich diese? Wir sehen auf dem Antlitz der Mutter, nicht den Schmerz allein über die schon hingestreckte Blüthe der Kinder, nicht die Todesangst allein um die Rettung der noch übrigen und der jüngsten in ihren Schooß sich flüchtenden Tochter, nicht Unwillen gegen die grausamen Gottheiten, am wenigsten, wie vorgegeben wird, kalten Trotz; wir sehen jenes alles, aber nicht für sich, sondern durch Schmerz, Angst und Unwillen strahlt wie ein göttliches Licht die ewige Liebe als das allein Bleibende, und in dieser bewähret sich die Mutter, als eine solche, die es nicht war, die es ist, die durch ein ewiges Band mit den Geliebten verknüpft bleibt.

Jedermann bekennt, daß Größe, Reinheit und Güte der Seele auch ihren sinnlichen Ausdruck haben. Wie ließe sich dieses gedenken, wäre nicht auch das in der Materie thätige Prinzip schon ein seelenverwandtes und seelenähnliches Wesen? Es giebt nun in der Darstellung der Seele wiederum Stufen der Kunst. Die erste, wo sie als noch unterscheidbares Element gegenwärtig ist, mehr an sich, als in voller Verwirklichung; die andre, wo sie mit Huld und Anmuth sichtbar zusammenfließt. Wer sieht nicht ein, daß schon in der Tragödie des Aeschylos jene hohe Sittlichkeit waltet, die in dem Werken des Sophokles einheimisch wohnt? Aber sie ist dort noch in eine herbe Hülle verschlossen, und theilt sich weniger dem Ganzen mit, weil es noch an dem Bande sinnlicher Anmuth fehlt. Aus diesem Ernst und den noch furchtbaren Grazien der ersten Kunst konnte jedoch die Sophokleische Anmuth hervorgehen und mit dieser jene vollkommne Verschmelzung beider Elemente, die uns zweifelhaft läßt, ob es mehr die sittliche Grazie oder die sinnliche Anmuth ist, die uns in den Werken dieses Dichters entzückt. Eben dieses gilt von den plastischen Erzeugnissen des noch strengen Styls, in Vergleich mit denen der späteren Milde.

Wenn

Wenn Anmuth außerdem, daß sie die Verklärung des Naturgeistes ist, auch noch das bindende Mittel von sittlicher Güte und sinnlicher Erscheinung wird: so leuchtet von selbst ein, wie die Kunst von allen Richtungen her gegen sie als ihren Mittelpunkt wirken müsse. Diese Schönheit, welche aus der vollkommnen Durchdringung sittlicher Güte mit sinnlicher Anmuth hervorgeht, ergreift und entzückt uns, wo wir sie finden, mit der Macht eines Wunders. Denn weil sich der Naturgeist sonst überall als von der Seele unabhängig ja gewissermaßen ihr widerstrebend zeigt, so scheint er hier wie durch eine freiwillige Uebereinstimmung und wie durch das innere Feuer göttlicher Liebe mit der Seele zu verschmelzen; den Beschauenden überfällt mit plözlicher Klarheit die Erinnerung von der ursprünglichen Einheit des Wesens der Natur mit dem Wesen der Seele: die Gewißheit, daß aller Gegensaz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen, und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung ist.

Hier geht die Kunst gleichsam über sich hinaus und macht sich selber wieder zum Mittel. Auf

diesem

diesem Gipfel wird auch die sinnliche Anmuth wieder nur Hülle und Leib eines höhern Lebens, was zuvor Ganzes war, wird als Theil behandelt, und das höchste Verhältniß der Kunst zur Natur ist dadurch erreicht, daß sie diese zum Medium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren.

Wenn aber in dieser Blüthe der Kunst, wie in der Blüthe des Pflanzenreichs, alle frühern Stufen sich wiederholen: so läßt sich auch im Gegentheil einsehen, nach welchen verschiedenen Richtungen die Kunst aus jenem Mittelpunkt heraustreten kann. Besonders zeigt sich die natürliche Verschiedenheit der beiden Formen bildender Kunst hier in ihrer größten Wirksamkeit. Denn für die Plastik, da sie ihre Ideen durch körperliche Dinge darstellt, scheint das Höchste eben in dem vollkommnen Gleichgewicht zwischen Seele und Materie bestehn zu müssen; giebt sie der letzten ein Uebergewicht, so sinkt sie unter ihre eigne Idee herab; ganz unmöglich aber scheint, daß sie die Seele auf Kosten der Materie erhebe, indem sie dadurch sich selbst übersteigen müßte. Der vollkommne plastische Bildner wird zwar wie Winkelmann bei Gelegenheit das Belvederischen Apollo

sagt

sagt zu seinem Werk nicht mehr Materie nehmen als er zu Erreichung seiner geistigen Absicht bedarf, aber auch umgekehrt in die Seele nicht mehr Kraft legen, als zugleich in der Materie ausgedrückt ist: denn eben darauf beruhet seine Kunst, das Geistige ganz körperlich auszudrücken. Die Plastik kann darum ihren wahren Gipfel nur in solchen Naturen erreichen, deren Begriff es mit sich bringt, alles, was sie der Idee oder der Seele nach sind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu seyn, also in göttlichen Naturen. Sie würde daher, wenn auch keine Mythologie vorangegangen, durch sich selbst auf Götter gekommen seyn und Götter erfunden haben, wenn sie keine fand. Da ferner der Geist auf der tieferen Stufe wieder dasselbe Verhältniß zur Materie hat, das wir der Seele gegeben haben, indem er das Prinzip der Thätigkeit und der Bewegung wie die Materie das der Ruhe und Unthätigkeit ist; so wird das Gesetz der Mäßigung des Ausdruckes und der Leidenschaft ein aus ihrer Natur herfließendes Grundgesetz seyn: aber dieses Gesetz wird nicht bloß für die niederen, sondern ebenso für jene, wenn es erlaubt ist so zu sagen, höhere und göttliche Leidenschaften gelten, deren die Seele im Entzücken, in der An-

dacht, in der Anbetung fähig ist: daher sie, weil auch dieser Leidenschaften nur die Götter entbunden sind, auch von dieser Seite zu der Bildung göttlicher Naturen hingezogen wird.

Ganz anders aber scheint es mit der Mahlerei als mit der Skulptur beschaffen. Denn jene stellt nicht wie diese durch körperliche Dinge, sondern durch Licht und Farbe, also selbst durch ein unkörperliches und gewissermaßen geistiges Mittel dar: auch giebt sie ihre Bilder keinesweges für die Gegenstände selbst, sondern will sie ausdrücklich als Bilder angesehen wissen. Sie legt darum schon an und für sich auf die Materie nicht jenes Gewicht der Plastik, und scheint aus diesem Grunde zwar den Stoff über den Geist erhebend, tiefer als in gleichem Falle die Plastik unter sich selbst zu sinken, dagegen mit desto größerer Befugniß in die Seele ein deutliches Uebergewicht legen zu dürfen. Wo sie dem Höchsten nachstrebt, wird sie allerdings die Leidenschaften durch Charakter veredeln oder durch Anmuth mäßigen, oder die Macht der Seele in ihnen zeigen; dagegen aber sind eben jene höheren Leidenschaften, die auf der Verwandtschaft der Seele mit einem

obersten Wesen beruhen, ihrer Natur vollkommen angemessen. Ja, wenn die Plastik die Kraft, wodurch ein Wesen nach außen besteht und in der Natur wirkt, mit der, wodurch es nach innen und als Seele lebt, vollkommen gleich abwägt, und das bloße Leiden selbst von der Materie ausschließt, so mag dagegen die Mahlerei in dieser zum Vortheil der Seele den Charakter der Kraft und Thätigkeit mindern und in den der Hingebung und Duldsamkeit verwandeln, wodurch es scheint, daß der Mensch für Eingebungen der Seele und höhere Einflüsse überhaupt empfänglicher werde.

Aus diesem Gegensatz allein schon erklärt sich nicht nur das nothwendige Vorherrschen der Plastik im Alterthum, der Mahlerei in der neueren Welt, indem jenes auch durchaus plastisch gesinnt war, dieses aber sogar die Seele zum leidenden Organ höherer Offenbarungen macht; auch dieses zeigt sich, daß nach dem Plastischen in Form und Darstellung streben, nicht hinreicht, daß vor allem erfodert würde, auch plastisch, d. h. antik zu denken und zu empfinden. Ist aber die Ausschweifung der Plastik in das Mahlerische ein Verderb der Kunst, so ist die Zu-

sammenziehung der Mahlerei auf plastische Bedingung und Form eine derselben willkührlich auferlegte Beschränkung. Denn wenn jene, gleich der Schwere, auf Einen Punkt hinwirket, so darf die Mahlerei wie das Licht den ganzen Weltraum, schaffend, erfüllen.

Beweis dieser unbeschränkten Universalität der Mahlerei ist die Geschichte selbst und das Beispiel der größten Meister, welche ohne das Wesen ihrer Kunst zu verletzen jede besondre Stufe derselben für sich zur Vollendung ausbildeten, so daß wir dieselbe Folge, die in dem Gegenstande nachgewiesen werden konnte, auch in der Historie der Kunst wiederfinden können.

Zwar nicht genau der Zeit, aber doch der That nach. Denn so stellet sich durch Michel Angelo die mächtigste Epoche der freigewordenen Kunst dar, jene, wo sie in ungeheuren Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeigt: wie nach den Dichtungen sinnbildlicher Vorwelt die Erde nach den Umarmungen des Uranos erst Titanen und himmelstürmende Giganten hervorbrachte, bevor das sanfte Reich stiller Götter hervorgieng.

So scheinet uns das Werk des jüngsten Gerichtes, womit als dem Inbegriff seiner Kunst jener Riesengeist die Sixtinische Halle erfüllte, mehr an die ersten Zeiten der Erde und ihrer Geburten als an ihre letzten zu erinnern. Nach den verborgensten Gründen organischer, besonders menschlicher Gestalt hingezogen vermeidet er das Schreckliche nicht; ja er sucht es absichtlich, und stört es in den dunkeln Werkstätten der Natur aus seiner Ruhe auf. Mangel der Zartheit, Anmuth, Gefälligkeit wiegt er durch das Aeusserste der Kraft auf, und erregt er durch seine Darstellungen Entsetzen, so ist es der Schrekken, welchen der Fabel zu Folge der alte Gott Pan verbreitet, wenn er plözlich in den Versammlungen der Menschen erscheint. Die Natur bringt in der Regel durch Sonderung und Ausschließung entgegengesetzter Eigenschaften das Außerordentliche hervor: so mußte in Michel Angelo Ernst und tiefsinnige Naturkraft mehr denn Sinn für Anmuth und Empfindung der Seele walten, um das Höchste rein plastischer Kraft in der Mahlerei neuerer Zeiten zu zeigen.

Nach der Besänftigung der ersten Gewalt und des heftigen Triebs der Geburt verklärt sich in Seele der Naturgeist und die Grazie wird geboren. Zu dieser Stufe gelangte, nach Leonardo da Vinci, die Kunst durch Correggio, in dessen Werken die sinnliche Seele der wirkende Grund der Schönheit ist. Nicht nur in den weichen Umrissen seiner Gestalten ist dieß sichtbar; auch in den Formen, welche denen der rein sinnlichen Naturen in den Werken des Alterthums am meisten ähnlich sind. In ihm blühet das wahre goldne Zeitalter der Kunst, welches der Erde die sanfte Herrschaft des Kronos verlieh: hier lächelt spielende Unschuld, heitre Begier und kindliche Lust aus offnen und fröhlichen Gesichtern, und hier werden die Saturnalien der Kunst gefeiert. Der Gesammtausdruck jener sinnlichen Seele ist das Helldunkel, welches Correggio mehr als irgend ein anderer ausgebildet. Denn das, was dem Mahler die Stelle der Materie vertritt, ist das Dunkel; und dieses ist der Stoff, an den er die flüchtige Erscheinung des Lichtes und der Seele heften muß. Jemehr also das Dunkel mit dem Hellen verschmilzt, so daß aus beiden nur Ein Wesen und gleichsam Ein Leib und Eine Seele wird, desto mehr erscheint

das

das Geistige körperlich, das Körperliche auf die Stufe des Geistes gehoben.

Nachdem die Schranken der Natur überwunden, das Ungeheure, die Frucht der ersten Freiheit, verdrungen ist, Form und Gestalt durch das Vorgefühl der Seele verschönt sind: klärt sich der Himmel auf, das gemilderte Irdische kann sich mit dem Himmlischen, dieses hinwiederum mit dem sanft Menschlichen verbinden. Raphael nimmt Besitz vom heitern Olymp und führt uns mit sich von der Erde hinweg in die Versammlung der Götter, der bleibenden, seligen Wesen. Die Blüthe des gebildetsten Lebens, der Duft der Phantasie, sammt der Würze des Geistes hauchen vereint aus seinen Werken. Er ist nicht mehr Mahler, er ist Philosoph, er ist Dichter zugleich. Der Macht seines Geistes stehet die Weisheit zur Seite, und wie er die Dinge darstellt, so sind sie in der ewigen Nothwendigkeit geordnet. In ihm hat die Kunst ihr Ziel erreicht, und weil das reine Gleichgewicht von Göttlichem und Menschlichem fast nur in einem Punkte seyn kann, so ist seinen Werken das Sigel der Einzigkeit aufgedrückt.

Von hier aus konnte die Mahlerei, um jede in ihr gegründete Möglichkeit zu erfüllen, nur nach Einer Seite noch sich weiter bewegen, und was auch bey der späteren Wiedererneurung der Kunst unternommen und nach welchen verschiedenen Richtungen hin sie sich versucht hat, so scheint es doch nur Einem gelungen, den Kreis der großen Meister mit einer Art von Nothwendigkeit zu schließen. Wie den Kreis der alten Göttergeschichten die neue Fabel der Psyche schließt: so konnte die Mahlerei durch das Vorgewicht, das sie der Seele gab, noch eine neue, wenn gleich nicht höhere Kunststufe gewinnen. Zu dieser trachtete Guido Reni und wurde der eigentliche Mahler der Seele. Dahin scheint uns sein ganzes, oft ungewisses und in manchem Werke in's Unbestimmte sich verlierendes Streben gedeutet werden zu müssen, dessen Aufschluß neben vielleicht wenigen andern das Meisterbild seiner Kunst geben möchte, das in der großen Sammlung unsres Königes zur allgemeinen Bewunderung aufgestellt ist. In der Gestalt der gen Himmel erhobenen Jungfrau ist alles plastisch Herbe und Strenge bis auf die letzte Spur getilgt; ja scheint nicht in ihr die Mahlerei selbst, wie die freigelaßne der harten Formen entbundene Psyche

auf eignen Fittigen sich zur Verklärung emporzu- schwingen? Hier ist kein Wesen, das mit entschied- ner Naturkraft nach außen besteht; Empfänglichkeit und stille Duldsamkeit drückt alles an ihr aus, bis auf jenes leichtvergängliche Fleisch, dessen Eigenschaft die welsche Sprache mit dem Namen der morbidezza bezeichnet, ganz verschieden von dem, mit welchem Raphael die herabkommende Himmelskönigin bekleidet, wie sie dem anbetenden Pabst und einer Heiligen erscheinet. Ist freylich die Bemerkung gegründet, daß das Vorbild der weiblichen Köpfe des Guido die Niobe des Alterthums ist, so liegt der Grund dieser Aehnlichkeit doch gewiß nicht in einer bloß willkührlichen Nachahmung; vielleicht daß ein gleiches Streben auf gleiche Mittel führte. Wenn die florentinische Niobe ein Aeußerstes für die Plastik und die Darstellung der Seele in ihr ist: so das uns bekannte Bild ein Aeußerstes für die Mahlerei, welche hier sogar das Bedürfniß von Schatten und Dunkel abzulegen und beinahe mit reinem Lichte zu wirken wagt.

Konnte der Mahlerei ihrer besondern Beschaffenheit wegen zugestanden werden, ein deutliches

Uebergewicht in die Seele zu legen: so werden doch Lehre und Unterricht am besten thun, stets nach jener ursprünglichen Mitte hinzuwirken, aus der die Kunst allein immer neu erzeugt werden kann, da sie dagegen auf der zuletzt angegebenen Stufe nothwendig stille stehen oder in beschränkte Manier ausarten muß. Denn auch jenes höhere Leiden streitet mit der Idee eines vollendet kräftigen Wesens, dessen Bild und Abglanz zu zeigen die Kunst berufen ist. Der rechte Sinn wird sich stets erfreuen, ein Wesen auch von seiner individuellen Seite würdig und so viel möglich selbstständig gebildet zu erblicken; ja die Gottheit würde mit Lust auf ein Geschöpf herabsehen, das mit reiner Seele begabt die Hoheit seiner Natur auch kräftig nach außen und durch sein sinnlich wirksames Daseyn behauptete.

Wir haben gesehen, wie aus der Tiefe der Natur das Kunstwerk emporwachsend mit Bestimmtheit und Begränzung anhebt, innere Unendlichkeit und Fülle entfaltet, endlich zur Anmuth sich verklärt, zuletzt zur Seele gelangt: aber getrennt mußte vorgestellt werden, was in dem Schöpfungsakt der zur Reife gediehenen Kunst nur Eine That ist. Diese

geisti-

geistige Zeugungskraft kann keine Lehre oder Anweisung erschaffen. Sie ist das reine Geschenk der Natur, welche hier zum zweitenmale sich schließt, indem sie, ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt. Aber wie im großen Gange der Kunst, jene Stufen nach einander erschienen, bis sie auf der höchsten alle zu Einer wurden, eben so kann auch im Einzelnen gediegne Bildung nur da entspringen, wo sie vom Keim und von der Wurzel an gesetzmäßig bis zur Blüthe sich gesteigert hat.

Die Foderung, daß die Kunst wie alles andre Lebendige von den ersten Anfängen ausgehen und um lebendig sich zu verjüngen, immer neu auf diese zurückgehen müsse, mag eine harte Lehre düncken in einem Zeitalter, dem so vielfältig gesagt worden, wie es die gebildetste Schönheit, schon fertig, von vorhandnen Kunstwerken abnehmen, und so wie mit Einem Schritt zum letzten Ziel gelangen könne. Haben wir nicht schon das Vortreffliche, Vollendete, und wie sollten wir zu dem Anfänglichen, Ungebildeten zurückkehren? Hätten die großen Stifter neuerer Kunst eben so gedacht, wir hätten wohl niemals ihre Wunder gesehen. Auch vor ihnen standen Schöpfungen der Al-

ten, runde Bildwerke und flach erhabne Arbeiten, welche sie unmittelbar in Gemählde hätten übertragen können. Aber diese Aneignung eines nicht selbsterworbenen, und darum auch unverständlichen Schönen befriedigte einen Kunsttrieb nicht, der durchaus auf das Ursprüngliche ging, und aus dem das Schöne frei und urkräftig sich wieder erzeugen sollte. Sie scheuten sich darum nicht, einfältig, kunstlos, trocken gegen jene erhabnen Alten zu erscheinen, und die Kunst lange in unscheinbarer Knospe zu hegen, bis die Zeit der Anmuth gekommen war. Woher kommt es, daß wir diese Werke älterer Meister, von Giotto an bis auf den Lehrer Raphaels, noch jezt mit einer Art von Andacht, ja einer gewissen Vorliebe betrachten, als weil uns die Treue ihres Bestrebens, und der große Ernst ihrer stillen freiwilligen Beschränkheit, Hochachtung und Bewunderung abdringt? Wie diese sich zu den Alten verhielten, so verhält sich zu ihnen das jezige Geschlecht. Ihre Zeit und die unsrige knüpft keine lebendige Ueberlieferung, kein Band organisch fortgewachsner Bildung zusammen: wir müssen die Kunst auf ihrem Weg, aber mit eigenthümlicher Kraft wiedererschaffen, um ihnen gleich zu werden. Konnte doch selbst jener Nachsommer

der

der Kunst am Ende des sechszehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zwar einige neue Blüthen auf dem alten Stamme, aber keine fruchtbaren Keime hervorrufen, noch weniger selbst einen neuen Stamm der Kunst pflanzen. Die vollendeten Kunstwerke aber zurücksetzen und die noch einfältigen schlichten Anfänge derselben aufsuchen, um sie nachzuahmen, wie einige gewollt, dieses wäre nur ein nener und vielleicht größerer Misverstand; nicht sie selber wären auf das Ursprüngliche zurückgegangen, auch die Einfalt wäre nur Zirerei, und würde heuchlerischer Schein.

Welche Aussicht aber böte die jetzige Zeit für eine aus frischem Kern und von der Wurzel aufwachsende Kunst? Ist diese doch einem großen Theile nach abhängig von dem Sinn ihrer Zeit, und wer möchte solchen ernsten Anfängen den Beifall der gegenwärtigen versprechen, wo jene auf der einen Seite kaum die Gleichschätzung mit andern Werkzeugen verschwenderischer Ueppigkeit erlangt, auf der andern Künstler und Liebhaber, mit völligem Unvermögen die Natur zu fassen, das Ideal loben und fodern.

Die Kunst entspringet nur aus der lebhaften Bewegung der innersten Gemüths- und Geisteskräfte,

die wir Begeisterung nennen. Alles, was von schweren oder kleinen Anfängen zu großer Macht und Höhe herangewachsen, ist durch Begeisterung groß geworden. So Reiche und Staaten, Künste und Wissenschaften. Aber nicht die Kraft des Einzelnen richtet es aus; nur der Geist der sich im Ganzen verbreitet. Denn die Kunst insbesondere ist, wie die zarteren Pflanzen von Luft und Witterung, so von öffentlicher Stimmung abhängig, sie bedarf eines allgemeinen Enthusiasmus für Erhabenheit und Schönheit, wie jener, der in dem Medicäischen Zeitalter gleich einem warmen Frühlingshauch alle die großen Geister zumal und auf derselben Stelle hervorrief, einer Verfassung, wie sie uns Perikles im Lob Athens schildert und die uns die milde Herrschaft eines väterlichen Regenten sicherer und dauernder als Volksregierung gewährt; wo jede Kraft freiwillig sich regt, jedes Talent mit Lust sich zeigt, weil jedes nur nach seiner Würdigkeit geschätzt wird; wo Unthätigkeit Schande ist, Gemeinheit nicht Lob bringt; sondern nach einem hochgesteckten, außerordentlichen Ziel gestrebt wird. Nur dann, wenn das öffentliche Leben durch die nämlichen Kräfte in Bewegung gesetzt wird, durch welche die

Kunst

Kunst sich erhebet, nur dann kann diese von ihm Vortheil ziehen; denn sie kann sich, ohne den Adel ihrer Natur aufzugeben, nach nichts Aeußerem richten. Kunst und Wissenschaft können beide sich nur um ihre eigne Axe bewegen; der Künstler wie jeder geistig Wirkende nur dem Gesetz folgen, das ihm Gott und Natur in's Herz geschrieben, keinem andern. Ihm kann niemand helfen, er selbst muß sich helfen; so kann ihm auch nicht äußerlich gelohnt werden, da was er nicht um seiner selbst willen hervorbrächte, alsobald nichtig wäre; eben darum kann ihm auch niemand befehlen, oder den Weg vorschreiben, welchen er gehen solle. Ist er beklagenswerth, wenn er mit seiner Zeit zu kämpfen hat: so verdient er Verachtung, wenn er ihr fröhnt. Und wie vermöchte er auch nur dieses? Ohne großen allgemeinen Enthusiasmus giebt es nur Sekten, keine öffentliche Meinung. Nicht ein befestigter Geschmack, nicht die großen Begriffe eines ganzen Volkes, sondern die Stimmen einzelner willkührlich aufgeworfner Richter entscheiden über Verdienst, und die Kunst, die in ihrer Hohheit selbstgenügsam ist, buhlt um Beifall und wird dienstbar, da sie herrschen sollte.

Ver=

Verschiednen Zeitaltern wird eine verschiedene Begeisterung zu Theil. Dürfen wir keine für diese Zeit erwarten, da die neue jetzt sich bildende Welt, wie sie theils schon äußerlich, theils innerlich und im Gemüth vorhanden ist, mit allen Maßstäben bisheriger Meinung nicht mehr gemessen werden kann, alles vielmehr laut größere fodert und eine gänzliche Erneuung verkündet? Sollte nicht jener Sinn, dem sich Natur und Geschichte lebendiger wiederaufgeschlossen, auch der Kunst ihre großen Gegenstände zurückgeben? Aus der Asche des Dahingesunknen Funken ziehen, und aus ihnen ein allgemeines Feuer wiederanfachen wollen, ist eitle Bemühung. Aber auch nur eine Veränderung, welche in den Ideen selbst vorgeht, ist fähig, die Kunst aus ihrer Ermattung zu erheben; nur ein neues Wissen, ein neuer Glaube vermögend, sie zu der Arbeit zu begeistern, wodurch sie in einem verjüngten Leben eine der vorigen ähnliche Herrlichkeit offenbarte. Zwar eine Kunst, die nach allen Bestimmungen dieselbe wäre, wie die der früheren Jahrhunderte, wird nie wieder kommen; denn nie wiederholt sich die Natur. Ein solcher Raphael wird nicht wieder seyn, aber ein anderer, der auf eine gleich eigenthümliche Weise zum Höchsten der Kunst

gelangt ist. Lasset nur jene Grundbedingung nicht fehlen und die wiederauflebende Kunst wird wie die frühere schon in ihren ersten Werken das Ziel ihrer Bestimmung zeigen: in der Bildung des bestimmt Charakteristischen schon, wenn sie aus einer frischen Urkraft hervorgeht, ist, wenn auch verhüllt, die Anmuth gegenwärtig, in beyden schon die Seele vorherbestimmt. Werke, die auf solche Art entspringen, sind auch in anfänglicher Unvollendung schon nothwendige, ewige Werke.

Wir dürfen es bekennen, wir haben bey jener Hoffnung eines neuen Auflebens einer durchaus eigenthümlichen Kunst hauptsächlich das Vaterland im Auge. War doch schon zu der nämlichen Zeit, welche die Kunst in Italien wieder erweckte, aus einheimischem Boden das vollkräftige Gewächs der Kunst unseres großen Albrecht Dürer hervorgegangen; wie eigenthümlich deutsch und doch wie verwandt jenem, dessen süße Früchte die mildere Sonne Italiens zur höchsten Reife brachte. Dieses Volk, von welchem die Revolution der Denkart in dem neueren Europa ausgegangen, dessen Geisteskraft die größten Erfindungen bezeugen, das dem Himmel Gesetze ge-

geben und am tiefsten von allen die Erde durchforscht hat, dem die Natur einen unverrückten Sinn für das Rechte und die Neigung zur Erkenntniß der ersten Ursachen tiefer als irgend einem anderen eingepflanzt, dieses Volk muß in einer eigenthümlichen Kunst endigen.

Wenn die Schicksale der Kunst abhängig sind von den allgemeinen Schicksalen des menschlichen Geistes, mit welchen Hoffnungen dürfen wir das nächste Vaterland betrachten, wo ein erhabener Regent dem menschlichen Verstande Freiheit, dem Geiste Flügel, menschenfreundlichen Ideen Wirksamkeit gegeben hat, indeß gediegene Völker die lebendigen Keime alter Kunstanlage noch bewahren und die berühmten Sitze altdeutscher Kunst mit ihm vereiniget worden. Ja die Künste und Wissenschaften selbst, wären sie sonst überall verbannt, würden eine Freystatt unter dem Schutz des Thrones suchen, auf dem milde Weisheit das Scepter führt, den Huld als Königin verschönet, angestammte Kunstliebe verherrlichet, durch welche auch der junge Fürst, den in diesen Tagen der laute Jubel des dankbaren Vaterlandes empfangen, die Bewunderung fremder Nationen geworden

den ist. Hier würden sie die Samen eines künftigen kräftigen Daseyns überall ausgestreut, hier schon erprobten Gemeinsinn und befestigt unter dem Wechsel der Zeiten wenigstens das Band Einer Liebe und Eines allgemeinen Enthusiasmus finden, des für das Vaterland und für **den König**, um Dessen Heil und Erhaltung bis zum äußersten Ziel menschlicher Jahre heißere Wünsche heute in keinem Tempel aufsteigen können, als in diesem, den Er den Wissenschaften erbauet.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Gedruckt bey Joseph Zängl am Färbergraben.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph <<von>>,

Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur eine Rede zur Feier des 12ten Oktobers als des Allerhöchsten Namensfestes Seiner Königlichen Majestät von Baiern ; gehalten in der öffentlichen Versammlung der Kö niglichen Akademie der Wissenschaften zu München

München 1807

Bibl.Mont. 901
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10714095-7